مقاييس نقد الشعر عند المعتزلة فى القرن الرابع الهجرى

عرض : كريم عبيد هليل

عرض لرسالة الدكتوراه التى تقدم بها الباحث كريم عبيد هليل إلى قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة . وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة ، وناقشها الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، والأستاذ الدكتور عبد الحكيم راضى . وقد أجيزت الرسالة بمرتبة الشرف الأولى .

يمثل التراث النقدى وجوداً موضوعياً مستقلاً عن الوعى ، غير أن دراسته لا تنفصل عن تصورات معاصرة تحاول الإجابة عن تساؤلات ملحة ، ولذلك يلتقى الباحثون بتصورات متباينة يستسلم بعضها للتراث النقدى ، ويحافظ على قيمه وأفكاره بكل ما تنطوى عليه هذه القيم والأفكار من سلب وإيجاب ، ويحاول بعضها الآخر التفاعل مع التراث النقدى ، وتجلية غوامضه وتنمية قيمه ؛ ففى الوقت الذى يحاول فيه التصور الأول النظر إلى الماضى بوصفه ثابتاً ، ويعمد إلى صياغة الحاضر فى ضوئه ، فإن التصور الثانى يتفاعل مع التراث ويتحاور معه لإدراك مفاهيمه وقيمه ، وليكشف عن مكوناته وعناصره . ولا ريب أن كل دراسة للتراث النقدى إنما تمثل عودة منحازة على نحو من الأنحاء ؛ لأنها تفتش فيه عن إجابة لمعضلات معاصرة . ولا تثريب على هذا اللون من الانحياز إن كان يجعل الماضى والحاضر متحاورين ، بحيث لا يسقط الحاضر على الماضى .

وتتجلى فى حاضرنا النقدى مشكلات عدة أرى أن مشكلتين منها فى غاية الأهمية ؛ إحداهما ذاتية التعبير النقدى ، ومحاولة مجاوزته إلى ضبط علمى عقلى ؛ والأخرى مشكلة المقياس النقدى الذى يستخدمه الناقد فى نشاطه . ويمثل هذان البعدان حافزين مهمين يدفعان إلى دراسة التراث النقدى والتحاور معه . وقد اخترت المعتزلة بوصفهم فرقة إسلامية متميزة بخصائصها ومكوناتها ، ولما تتسم به من جعلها العقل محورها الأساسى فى التفكير ، ولأنها حاولت تفسير كل ظاهرة تفسيراً عقلياً منضبطاً ؛ فهى من هذه الناحية تصطنع العقل من أجل الكشف عن الظواهر وعللها ، ومحاولة الإجابة عن مسبباتها ، ومجاوزة ذاتية التعبير إلى مزيد من الدقة والإحكام .

إنّ المقياس النقدى لا يمثل أداة منفصلة عن الفكر وعن طبيعة المشكلات التى أفرزها الواقع ، بل هو خاضع لهما بدرجات متفاوته بحسب نوعية المقياس ودوره فى معالجة النص الأدبى ، وإجابته عن المشكلات التى يلح الواقع عليها ، كما أن المقياس النقدى ليس منفصلاً عن العناصر المكونة للتصور النظرى النقدى إن لم يمثل الجوهر الذى يرتكز عليه هذا التصور ؛ ولذا فإن دراسة المقياس تمثل تحاوراً وتفاعلاً بين الفكر وأدوات المعالجة من ناحية ، والفكر والتصورات النقدية من ناحية أخرى .

ويتأسس هذا البحث على تمهيد وأربعة فصول . أما التمهيد فقد خصص للعناية بمحورين ، يتعلق أولهما بوصف مصادر البحث من ناحيتى المضمون والبيبلوغرافيا من جهة ، وتقويم الدراسات التى تعرضت لموضوع بحثنا على نحو من الأنحاء من جهة ثانية ؛ ويعنى المحور الثانى بالأصول الفكرية للمعتزلة ، التى تتجلى من خلالها مواقفهم المتعددة ؛ فبالتوحيد يتحدد موقفهم من الله والعالم ؛ وبالعدل يتحدد موقفهم من الإنسان وحريته ؛ وينطوى الوعد والوعيد على موقف المعتزلة من مصير الإنسان ؛ ويتحدد فى المنزلة بين المنزلتين موقفهم من النظرية الأخلاقية ؛ أما الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر فيحدد موقفهم من القضية السياسية ، وكيفية إحداث التغير الاجتماعى .

وقد اختص الفصل الأول بالمقياس اللغوى ؛ وهو يهدف إلى الكشف عن جماليات الأنظمة اللغوية ، الصوتية والصرفيه والنحوية ، ويركز على التمايز بين معيارية هذه الأنظمة ومدى توظيفها لتأدية دلالات جمالية . فمن جهة النظام الصوتى يحاول الكشف عن جماليات امتزاج الوحدات الصوتية بعضها ببعض فى ضوء وعى الناقد بطبيعة هذه الوحدات وكيفية امتزاجها، ومقدار ما تؤديه من أبعاد جمالية ، معتمداً بذلك على بعض القوانين الصوتية فى تفسير ثقل الوحدة الصوتية وخفتها ، ومدى اقتران هذين البعدين بجوانب جمالية .

أما من جهة النظام الصرفى فتنصرف عناية الناقد إلى تغاير الدلالات التى تنطوى عليها بنية الكلمة العربية ، وأثر السياق فى تحديد هذا التغاير ، ومقدار ما ينطوى عليه من أبعاد جمالية ، مثل : الإفراد والجمع ، والتعريف والتنكير ، كما يحاول الكشف عن طبيعة الصيغ الصرفية ومدى ما تؤديه من دلالات جمالية إذا استخدمت مسندة لضمائر معينة أو تجردت عنها .

ونلتقى فى النظام النحوى بقضايا عدة ، منها ما يتصل بمفهوم الفصاحة عند القاضى عبد الجبار ، وهو يمثل معياراً يتمايز فيه النص الأدبى من حيث الحسن والقبح ، ويتحدد للفصاحة بعدان ؛ أحدهما يجعلها مقترنة بجزالة اللفظ وحسن المعنى ؛ ويتحدد الثانى فى كيفية تضام الكلمات بعضها إلى بعض ، ومواقع هذه الكلمات ؛ لأن الفصاحة تظهر فى الكلام «بالضم على طريقة مخصوصة» ؛ إذ تتحدد من خلال معرفة الكلام وما ينطوى عليه من دلالة من حيث الوضع ، والكيفية التى تتضام بها الكلمات ، مماثلة لتضام الوحدات الصوتية فى الكلمة ، إضافة إلى الكيفية التى يتم بها تركيب الكلمات ، لنكون إزاء علم النحو ، وإزاء وظيفته ، ودوره فى الكشف عن الدلالة من حيث مواقع الكلمات داخل التركيب .

إن جماليات النظام النحوى لا تخضع لمعيارية علم النحو التى تعنى بمستوى الصحة والخطأ فى الأداء ، وإنما تعنى بأداء النظام النحوى دلالات جمالية ، من حيث التقديم والتأخير ، والحذف والعطف ، ونحوهما من القضايا النحوية .

ويعنى الفصل الثانى بالمقياس البلاغى الذى اقتضى ابتداء التمايز بين الأداء النمطى والأداء الفنى من حيث التشكيل والتغاير الوظيفى ؛ إذ يهدف الأداء النمطى إلى مجرد الإفهام والإبانة ، فى حين يجاوز الأداء الفنى الإفهام إلى التأثير وتأدية دلالات جمالية . وتتمثل العلاقة بين الأدائين ــ غالباً ــ بأنها علاقة تجاور وانتزاع ، يمثل فيها الأداء الفنى انتهاكاً متعمداً لطبيعة الأداء النمطى ؛ وبهذا ينطوى على أبعاد دلالية وجمالية جديدة . فالمساواة ــ على سبيل المثال ــ فى المصطلح البلاغى تمثل الأداء النمطى ، فى حين يمثل الإطناب والإيجاز انتهاكاً متعمداً له . ويضعنا هذا أمام مستويات الحذف والتقديم والتأخير بوصفها ألواناً متعددة لهذا

الانتهاك المقصود ، كما يضعنا ــ من ناحية أخرى ــ أمام قضية المحكم والمتشابه ، ودور التأويل فى الكشف من خلال التراكيب عن الدلالات والمستويات الظاهرة والباطنة لدلالة الآية القرآنية الكريمة ، بمقدار انسجامها أو معارضتها للأصول الفكرية التى يصدر عنها المعتزلة . وهذا كله يضعنا أمام قضية المجاز التى اشتهر بها المعتزلة ، ومن ثم يكون التعريج على التشبيه والاستعارة لاستكمال أبعاد المقياس البلاغى من وجوهه المختلفة .

ويختص الفصل الثالث بالمقياس النقدى ؛ وهو يعنى بلغة الشعر ، والإيقاع ، والصورة الشعرية ، وبناء القصيدة . فمن جهة لغة الشعر يعنى الناقد بالألفاظ من حيث انتقاؤها وكيفية تركيبها ، لأنها تمثل فى تصوره جوهر لغة الشعر ؛ ولذلك أولاها عناية فائقة ، واشترط لها شروطاً ، منها ما يتصل بالمعنى والكشف عنه ، ومنها ما يتصل بالمتلقى وكيفية التأثير فيه ، كما أن لغة الشعر من زاوية أخرى تخضع لمؤثرات خارجية ، كالبيئة الاجتماعية والثقافية ، أو تخضع لمؤثرات داخلية ، كالطبع وأثره فى رقة الشعر . ولم يقتصر الناقد على ذلك ، بل عنى بالتمايز بين التعقيد والغموض ، وكون الأول مرتبطاً بالألفاظ وكيفية تركيبها ، وكون الثانى مرتبطاً بالمعانى .

أما الإيقاع فينشأ عن التكرار والتوقع المنتظم ؛ وهو تابع للوحدات الصوتية على نحو من الأنحاء ، كما هو الحال فى البناء العروضى ، أو على نحو تماثل صوتى فى آخر كلمة وأخرى ، كما هو الحال فى الأسجاع ، أو التكرار بصيغته الأولية التى تعتمد تكرار كلمة أو مقطع ونحوهما .

وقد عنى هذا الفصل كذلك بالصورة الشعرية وكونها لا تعنى مجرد التصوير الحسى ، لصلتها الوثيقة بتجربة الشاعر . ولذلك فالصورة الشعرية من هذه الزاوية تشكيل لغوى خاص ، يصور تجربة الشاعر لا على نحو الإبانة والوضوح ليقصد من نتاجه مجرد التوصيل ، بل على نحو الإشارة والإيماء .

أما بناء القصيدة فيتجلى فى ظاهره فى هذا التكرار المألوف الذى تتتابع فيه الأبيات الشعرية الواحد تلو الآخر ، ولكنه يخضع ــ من ناحية أخرى ــ للون من البناء العقلى ، يقترب إلى حد كبير من الخطبة . ولذلك اشترط النقاد فى الشاعر أن يجتهد فى حسن الاستهلال فالتخلص ومن ثم الخاتمة ، ليترك هذا التتابع المنطقى آثاره على المتلقى ؛ لأنه بهذا الترتيب ــ فيما يرى الناقد ــ يستطيع الشاعر أن يعطف إليه أسماع الحضور ويستميلهم إلى الإصغاء .

ويعنى الفصل الرابع بالمقياس الجمالى ، فيدرس القيمة التى ترجع لدى المعتزلة إلى أحد بعدى الحسن والقبح ، وهما يمثلان قيمتين تخضعان لمقومات عقلية بحتة . ويتفاوت الكشف عن القيمة من خلال نظرتين متعارضتين ، تحاول إحداهما الكشف عن القيمة ، وتلمس عناصرها خارج النص الشعرى ، فى حين تعمد الثانية إلى الكشف عنها فى التشكيل اللغوى للنص الشعرى .

ويعنى هذا الفصل كذلك بالمثل الأعلى بوصفه معياراً جمالياً له علاقته بالصورة الذهنية المجردة من جهة ، وبالواقع من جهة ثانية ، ويؤثر فى كيفية تشكيل القصيدة ، ولكنه على كل حال يغدو الصورة الذهنية المجردة التى ينتزعها الإنسان من واقعه وخبرته ، ومن رؤيته التى حددت له موقفه من العالم والإنسان وعلى الرغم من أنّ المثل الأعلى يمثل صورة ذهنية مجردة ، فإن تطبيقاته تتجلى فيها الخصائص الحسية والجزئية ، وبخاصة فى مثال الجمال للمرأة .

أما ماهية الشعر فتتحدد أولاً بالخصائص الشكلية متمثلة فى الوزن والقافية . غير أن الناقد يعى أنّ ماهية الشعر لا تنحصر فى الانتظام الخارجى الشكلى للوحدات الصوتية ؛ ولذلك حاول إرجاع ماهية الشعر إلى جذره اللغوى ، فرده هذه المرة إلى قوة خفية كامنة فى الشاعر ، لا يشاركه فيها غيره ، أو الذهاب إلى أن ماهية الشعر تتحدد بالتمايز اللغوى للنص الشعرى ، الذى أدرك منه الناقد بعض خصائصه ، كالإشارة ، والاختصار ، والإيماء إلى الأغراض ، وحذف فضول القول .

وترجع مهمة الشعر إلى أحد بعدى النافع والجميل . ويعنى النافع بالموضوعات الاجتماعية ، وتكون قيمة النص الشعرى واقعة ــ فى الغالب ــ خارج النص الشعرى ، ويتحول الوجود الخارجى إلى معيار يحدد طبيعة النص الشعرى ويحدد مهمته أيضاً . أما الجميل فإنه يرجع وظيفة الشعر إلى زينة كائنة فى التشكيل اللغوى للنص الشعرى ، ليتحقق دور الشاعر والناقد فى إظهار براعتهما فى الكشف عن هذه العناصر الجمالية التى تولد المتعة والانبهار من جهة صياغة الشعر وتمايز لغته ، أو من جهة عنايته البالغة بالألوان البلاغية .

إن هذا البحث قد تتبع مقاييس نقد الشعر من أبسط مستوياتها إلى أكثرها شمولاً ؛ بمعنى أنه تتبع المقاييس ابتداء من عنايتها الجزئية بالوحدات الصوتية منفصلة أو متصلة بغيرها ، إلى تتبع عناصر القيمة فى النص الشعرى ، وماهية الشعر ، وتأديته للوظائف المختلفة . وهذا يعنى أن البحث قد أحاط فى الوقت نفسه بمقومات التصور النقدى من زواياه المختلفة .

وينبغى أن أؤكد هنا أن تناول مقاييس نقد الشعر بأنماطها المختلفة ــ اللغوية والبلاغية والنقدية والجمالية ــ منفردة إنما فرضته طبيعة البحث؛ لأن هذه المقاييس لا يستقل بعضها عن بعض ؛ فهى تتفاعل وتتقاطع ، وتشترك فى بعض الخصائص والمكونات ؛ فالمقياس اللغوى مثلا ليس مستقلاً عن أداء أبعاد جمالية ، كما أنّ المقياس البلاغى ليس منفصلاً عن الأنظمة اللغوية ؛ فالفصل هنا إنما فرضته طبيعة البحث .

خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور

عرض : وليد منير

●

عرض لرسالة الماجستير المقدمة من الباحث وليد منير إلى المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون وموضوعها « خصائص اللغة الشعرية فى مسرح صلاح عبد الصبور » .

وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور صلاح فضل واشترك فى المناقشة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل والأستاذ الدكتور نبيل راغب . وقد أوصت لجنة المناقشة بطبع الرسالة على نفقة الدولة .

ما المحددات الفارقة التى تميز اللغة الشعرية فى الدراما الشعرية عنها فى القصيدة ؟ وبالنسبة إلى شاعر درامى واحد ، ما العلاقة الممتدة فى (نصه التام) بين شعره ومسرحه ؟ ، وكيف يشرع منحى العلاقة فى تغيير شكله وتعديله عند انتقال بنية التعبير الشعرى من نظام القصيدة إلى نظام المسرحية ، إذا صح افتراضٌ مؤدَّاه أن مسرحيات الشاعر تعثر على بذورها الجنينية الأولى فى بعض قصائده ؟ وهل فى وسعنا أن نرصد بدقة (نقطة التحوّل) التى يبدأ عندها النصُّ فعلاً فى الإزاحة ، بحيث يدخل نص القراءة (القصيدة) فى بنيةٍ أكبر هى نص العرض (المسرحية) تحت تأثير قوانين بعينها ؟

هذه هى الأسئلة التى يحاول الباحث فى هذه الرسالة أن يحصل على إجابات محددة عنها ، وذلك من واقع الفهم والتحليل الذى استفاد من مجموعة إجراءات منهجية حديثة ، تنتمى إلى مصادر مختلفة ، سعى الباحث إلى دمجها فى صميم منهجه الأصلى (المنهج البنيوى) . وقد قسم الباحث رسالته على هذا النحو :

مدخل : مفهوم الدراما بين التشكيل الشعرى والبناء المسرحى .

الفصل الأول : تجاوب أشكال الأداء بين القصيدة والمسرحية .

(دراسة فى التناصّ الداخلى) .

الفصل الثانى :دالة التحول النوعى .

الفصل الثالث : مستوى اللغة الشعرية .

خاتمة .

١ - المدخل

يختار الباحث ــ فيما يقول ــ مسرح صلاح عبد الصبور نموذجاً تطبيقياً لسببين مهمين :

الأول : هو أن مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى يمثل آخر حلقات النضج الفنى فى المسرح الشعرى العربى حتى الآن ، وأنه (أى صلاح عبد الصبور) كان يملك رؤية على قدر من الوضوح والتكامل ، للمسرح والشعر معاً . لقد كان صاحب وجهة نظر فى كليهما ، وفى ارتباط كل منهما بالآخر . ولم يكتف عبد الصبور بإعلان وجهة النظر تلك حديثاً أو كتابة ، ولكنه سعى سعياً دؤوباً إلى تطبيقها إبداعاً وجمالاً ، وإثبات صحتها وصوابها .

الآخر : هو أن مسرحيات صلاح عبد الصبور فى أغلبها قد وجدت بذورها الجنينية الأولى ، وترددداتها ــ تشكيلاً ورؤية ــ فى قصائد غنائية عدة من قصائده ، على نحو يتيح للباحث رصد أساس (القيم الخلافية) بين الشكلين التعبيريين فى شعره ، والوصول إلى إبراز المحددات الفارقة بين نظامى التشكيل اللغوى فيهما عن طريق استقراء التجاوبات والتبادلات المنطوية على إحالة فيما بين القصيدة والمسرحية ، والقيام بشرحها وتحليلها .

ويضىء لنا (نص الاعتراف) ، متمثلاً فى كتاب الشاعر المؤثر (حياتى فى الشعر) ، وهو محور التحليل فى مدخل الرسالة ، فكرتى (التشكيل) و (البناء) كما يعتدُّ الشاعر بهما ؛ ففكرة (التشكيل) فكرة راسخة فى حديث صلاح عبد الصبور عن القصيدة الشعرية ، وهى تنبع ــ فيما يقول ــ من « الإقرار بأن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ، ولكنها بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيماً صارماً » . وهو يرى فى التشكيل سمتين متآزرتين تعطيان القصيدة حياتها التى تتميز بالإحساس والتجسد معاً . وهاتان السمتان هما : البناء ، والتوازن . وليس من العسير أن نلمح فى كل من هاتين السمتين ، أو فى كلتيهما معاً متآزرتين ، معنى الاستثناء ، والتكثيف اللذين أشار س . و . داوسن إليهما بوصفهما جوهر الدراما .

وللقصيدة عند صلاح عبد الصبور (محك للكمال) يتجلى فى احتواء بنائها على ما يسميه (الذروة الشعرية) ؛ وما الاختلاف فى الأبنية عند عبد الصبور إلا اختلاف فى مكان الذروة من القصيدة كما يقول . وهذه الذروة ــ فيما يرى ــ تقود كل أبيات القصيدة إليها ، وتسهم فى تجليتها وتنويرها . وهى ليست ذروة بالمعنى الذى نجده فى الدراما ــ وفقاً لتعبيره ــ وإن كانت تحتوى على عنصر درامى .

ومن المهم أن نلاحظ أولاً ذلك التشابه الحاد

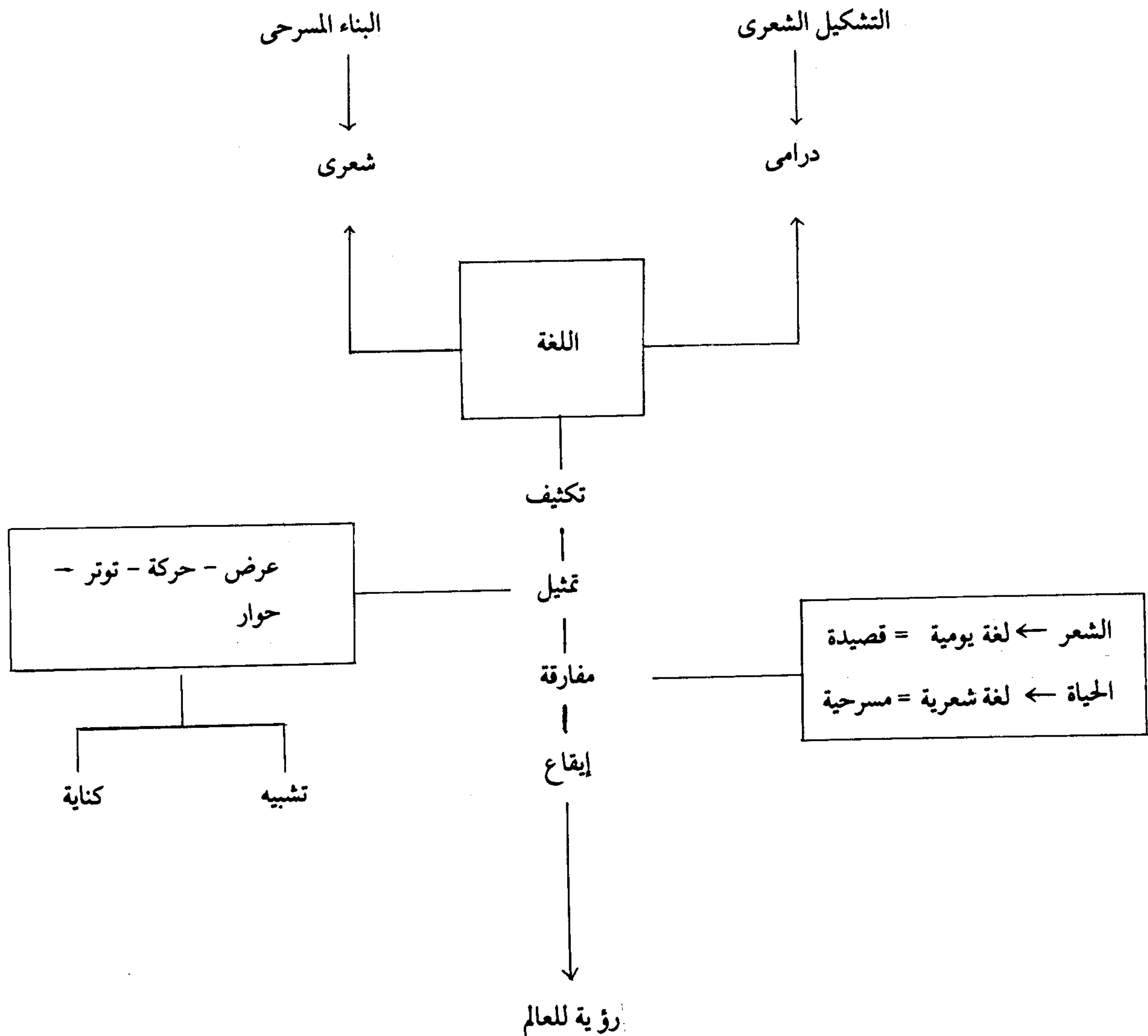
بين لحظة الذروة فى القصيدة ولحظة التنوير فى المسرحية ، حتى أن عبد الصبور استعار من الدراما مصطلحها نفسه ، وأن نلاحظ ثانياً انصراف عبدالصبور إلى الربط بين (الذروة الشعرية) و (الذروة الدرامية) بالقدر نفسه الذى فصل به بينهما .

ومن الشائق أن نلاحظ مرة أخرى تلك « المقاربة » المحسوسة بين تعبيرى (الذروة) و (الأزمة) على ما بها من ظلال المصطلح الدرامى فى قول صلاح عبد الصبور : « معنى الدراما فى الشعر يكاد يكون هو معنى التكامل ، بمعنى أن القصيدة تبدأ بداية ما ثم تتأزم ثم تنتهى إلى حل . وقد يحلو للشاعر أن يبدأ من الأزمة ثم يحل الأزمة فى نهاية القصيدة ، وقد يحلو للشاعر أن يبدأ القصيدة ثم ينتهى إلى جوهرها أو خلاصتها أو إلى تركيز المعنى الشعرى فى نهاية القصيدة ؛ وكل هذه ألوان من الأبنية الشعرية » . بل إن عبد الصبور يوغل فى هذا الاتجاه إلى أبعد من ذلك حين يقول : « ... والدراما فيما أتصور فى الشعر أو فى القصيدة الغنائية هى خلق بناء ، وفى داخل هذا البناء تتعدد الأصوات والمشاهد » .

ينحلُّ مفهوم « التشكيل الشعرى » ، إذن فى مفهوم « البناء المسرحى » ، حيث تتعدد الأصوات والمشاهد ، وتتسرب الحركة الدرامية فى صميم العصب الغنائى لكى تصبح القصيدة مفتتحاً للأداء المسرحى الذى يتناوبه جملة أشخاص .

ويشير « بدر الديب » إلى خصيصتين مهمتين فى قصائد عبد الصبور هما : مسرحة المواقف والمشاعر ، وزيادة الاهتمام بالتفصيلات الجزئية . كما يشير « أدونيس » إلى أن شعر عبد الصبور مكانٌ « لمسرحة الكآبة » ويعترف عبد الصبور نفسه بأن « قصيدة القناع » – على وجه التحديد – هى مدخله إلى عالم الدراما الشعرية .

وانطلاقاً مما خلص إليه الباحث بعد تحليل (نص الاعتراف) و (قصيدة القناع) و (قصائد أخرى) ، من كون (الدرامية) هى (القيمة المهيمنة) – بتعبير جاكوبسون – فى النص الصبورى بعامةٍ ، يناقش الباحث آراء « ف . د . سكفوزنيكوف » حول خصائص الشعر الغنائى ، متفقاً معه أحياناً ، ومختلفاً معه أحياناً أخرى ، كما يعرض لرأى « أدونيس » حول لغة صلاح عبد الصبور الشعرية فى كتابه « سياسة الشعر » بالتحليل والتفنيد ، مستخلصاً فى النهاية نموذجا تاماً لحركة النص الإبداعى الصبورى بين قطبى : (الدرامى) و (الشعرى) على هذا النحو :



٢ - الفصل الأول :
التناصُّ الداخلى :

إذا كان (التناص) بداءةً هو تعالق نصوص مع نص يحدث بكيفيات مختلفة ــ كما يقول محمد مفتاح ــ فإن (التناص الداخلى) هو إعادة إنتاج الشاعر لنصه فى حدود من الحريّة .

وإذا كان للـ (التناص) آلياته المتعددة التى تجعل منه فاعلية ذات مظهر جمالى ومظهر دلالى واضحين ، وتفتح النص من خلاله على أفق أوسع ذى إحالات ثرية متباينة ومتضافرة معاً ، فإن لل (تناص الداخلى) ــ على وجه الخصوص ــ آليات تكاد تكون محددة بدقة ، وبارزة بروزاً خاصاً بين مجموع الآليات الأخرى ؛ إذ إن (التناص الداخلى) يكتسب هنا وضعيته المتفردة من كونه :

١ - تناصاً داخلياً .
٢ - تناصاً بين جنسين مختلفين من أجناس الكتابة وإن كان كلاهما شعراً ؛ ونعنى بهما (جنس القصيدة) و (جنس المسرحية)

تأسيساً على ذلك فإن آليات التناص بين بنيتى التعبير المعنيتين : تنحصر ــ وفقا لما يرى الباحث ــ فى خمس آليات أساسية هى :

١- التكرار .
٢ - التوالد .
٣ ـ التحول .
٤ - التوزيع .
٥ - العرض التمثيلى للمجاز .

والآليات الثلاث الأولى آليات مشتركة بين أشكال الـ (تناص) المختلفة ؛ أما الآليتان الأخيرتان فما يظنهما الباحث إلا خاصتين بهذا الموضع فحسب . والباحث يعنى بـ (التوزيع) نوعاً من اقتسام الحدث الكلامى فى الخطاب الشعرى بين عدة ضمائر ، أو بين عدد من الفاعلين الدلاليين فى (النص ــ العرض) أو المسرحية ، فى حين يعنى بـ (العرض التمثيلى للمجاز) نوعاً من إضفاء الحركة عليه عن طريق تجسيد الحدث عبر الزمان والمكان والشخصية فى المسرحية أيضاً .

ويعتمد الباحث فى هذا الفصل ثلاث عينات تجريبية من عينة ضابطة لدراسة ظاهرة (التناص الداخلى) بوصفها من أبرز العينات التى تفى بالغرض فى شعر صلاح عبد الصبور الدرامى ، ومن أشدها وضوحاً ولفتاً وإغراءً ؛ وهى على الترتيب :

١ - أقول لكم . ١٩٦١ م .
٢ - يانجمى .. يانجمى الأوحد . ١٩٥٧ م .
٣ - ذلك المساء . ١٩٧٠ م .

حيث تنهض علاقة (التناص الداخلى) بين هذه القصائد وبين ثلاث مسرحيات شعرية (هى أطول ما كتب عبد الصبور من نصوص عرض درامية) على نحو ما هو مبين فى الجدول الآتى :

شعر درامى (نص قراءة)	التاريخ	علاقة (تناص داخلى)	التاريخ	دراما شعرية (نص عرض)
أقول لكم	١٩٦١ م	إحالة ←	١٩٦٤ م	مأساة الحلاج
يا نجمى .. يا نجمى الأوحد	١٩٥٧ م	إحالة ←	١٩٧٠ م	ليلى والمجنون
ذلك المساء	١٩٧٠ م	إحالة ←	١٩٧٣ م	بعد أن يموت الملك

ويرصد الباحث مجموعة الثوابت ومجموعة المتغيرات بين كل قصيدة والمسرحية التى تحيل إليها ، خالصاً إلى أن آليتى (التوزيع) و (العرض التمثيلى للمجاز) تعملان دوماً فى نطاق مجموعة المتغيرات المنتجة ، فيما تعمل الآليات الثلاث الأخرى بصورة أساسيّة فى نطاق مجموعة الثوابت ، وإن ظل لها دور لا يُنكر فى إنتاج العناصر المتغيرة ، لا سيما الأثر الحيوى لنشاط المزدوجة (التوالد ــ التحول) ، حيث تنبثق عنها الآليتان السياقيتان الأخيرتان .

ويتحكم قانونا (التناص الداخلى) الموسومان بـ (الاستطراد) و (التنامى الذاتى) فى توجيه آليات التناص الخمس ، ورسم حدودها .

ويشير الباحث فى النهاية إلى بعض مظاهر التناص الداخلى الجزئية التى لا ترقى ــ لشدة جزئيتها ــ إلى مفهوم (التناص) بوصفه فاعلية تتنامى فى استطراد حثيث بحيث تبدو كما لو كانت دائرة كاملة الاستدارة . وتتبدى هذه المظاهر الجزئية بين مسرحية واحدة وعدد من القصائد التى تتماس معها فى أكثر من نقطة ، ولكنها لا تتقاطع معها كى تصنع مجالاً تناصياً كاملاً . وتتجسد نقاط التماس المذكورة ــ على سبيل المثال ــ فى :

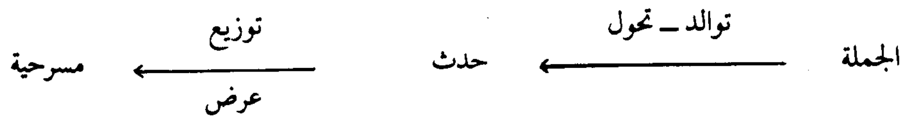
١ - الاكتفاء .
٢ - التضمين .
٣ - التتبع .
٤ - الإحالة .
٥ - المعارضة ... إلى آخره .

ولهذه المظاهر التناصية تعريفات محددة فى البديع العربى ، على نحو يدل على وجود بعض الجذور القديمة فى التراث العربى لمفهوم (التناص) كما نعرفه اليوم .

٣ - الفصل الثانى :
دالة التحول النوعى :

الدالة علاقة بين متغيرين س ، ص مثلاً . و : ص = د (س) ، أى أنه إذا اعتمدت قيمة المتغير التابع (ص) على قيمة المتغير المستقل (س) فإنه يقال إن هناك علاقة دالية بين المتغيرين ص ، س . وتكتب هذه العلاقة الداليّة كما سبق . أى أن (ص دالة فى س) .

ويكدح الباحث فى هذا الفصل باتجاه إيجاد دالة تحكم عملية التحول النوعى من نظام القول (أ) (القصيدة) إلى نظام القول (ب) (الدراما الشعرية) . إنه يخلص من واقع التحليل إلى أن القصيدة تتحول بداءة إلى مسرحية حين تتحول الجملة إلى حدث ، ثم يتحول الحدث إلى إسهاب على هذا النحو :



وهذا النموذج تعديل لنموذج ريفاتير الشهير فى تعريف القصيدة :

القصيدة = جملة حرفية صغيرة ⟵ إسهاب

وإذا كانت القصيدة ـ فيما يقول ريفاتير ـ انتقالاً من المحاكاة إلى اللانحوية ، فإن المسرحية تردد دائب بين المحاكاة المتمثلةفى (التوزيع ـ العرض)واللانحوية المتمثلة فى (التكرار ـ التوالد ـ التحول) ، والحدث الحرفى الصغير فى المسرحية هو الذى يقع عليه فعل الإسهاب بدلاً من الجملة لكى تشغل المسرحية فضاء النص بأكمله

ومن الطبيعى أن ينتمى كل من الدورين اللذين تنهض بهما آليتا (التوزيع) و (العرض) إلى محور السياق ، فكلاهما ينهض أساسا على التعاقب والمكانية ومن ثَمَّ فإن أحد المبادىء المهمة فى الدراما الشعرية كونها تكسر مبدأ التكافؤ لصالح محور السياق . وقد ينشأ عن هذا التصور تصور آخر هو أن محور السياق يكرر عرض نفسه على محور الاستبدال عددا من المرات يفوق فى تكراره عرض المحور الاستبدالى نفسه عليه .

ويستعير الباحث من « تودروف » مصطلح (العامل) بديلاً عن الفاعل ، إذ إنه يعبر عن الأدوار الدلالية كافة ، من مرسل ومرسل إليه وعائق ومساعد ، وبذلك فهو يغطى مساحة الشخصيات الدرامية فى كلمة واحدة . كما يستعير الباحث أيضا من « مبادىء الكيمياء الطبيعية » مصطلح (الروابط التساهمية) ليطلقه على علاقات التفاعل الممكنة بين العوامل .

وتنتمى عملية اختيار العوامل الى محور الاستبدال ، فيما يفترض أن تنتمى الروابط التساهمية بوصفها علاقات تصوير وتكوين الى محور السياق .

ويقسم الباحث العوامل إلى :

- عوامل جوهرية .
- عوامل ثانوية .

ويقوم العامل الجوهرى بإفراز الحدث فى المسرحية ، فى حين يقوم العامل الفرعى بشحذ عنصر الإسهاب عن طريق التوالد والتداعى والتحول . والباحث يقتصر فى خطوات تكوين النموذج على استخدام العوامل الجوهرية ، بعد عزلها ، بوصفها العنصر الفعَّال دون غيرها .

ويقترح الباحث ـ انطلاقا من كل ما قيل ـ أن يقوم بقياس علاقة النشاط السياقى ـ فى توترها ـ بالنشاط الاستبدالى ، عن طريق خمس خطوات إجرائية :

١ - التمثيل لأشكال الروابط التساهمية ، واستقراء هذه الأشكال .
٢ - تحويل الأشكال الكيفية الى أشكال عددية
٣ - استنتاج المعادلة الدالة .
٤ - التمثيل البيانى لدالة التحول النوعى .
٥ - صياغة القاعدة وشرحها .

وعن طريق جدول أخير يبين عدد العوامل (ص) وعدد الروابط (س) فى كل من القصيدة والمسرحية ، مع توضيح شكل الروابط التساهمية المناظرة (وذلك من واقع تحليل نصوص ممثّلة) أمكن الباحث استنتاج أن :

(١) $\frac{س}{ص} > ١$ أو $≈ ١$ ⟵ تئول إلى ⟵ مسرحية

$\frac{س}{ص} < ١$ ⟵ تئول إلى ⟵ قصيدة

(٢) فى نوع نظام درامى كالمسرحية فقط تكون :

$س^{١} / ص^{١}$ ، $س^{٢} / ص^{٢}$ ، $س^{٣} / ص^{٣}$ ، $س^{٤} / ص^{٤}$ - - - - - - $س^{ن} / ص^{ن}$

متوالية عددية .

(٣) وبذلك تكون المعادلة الدالة فى القصيدة عبارة عن :

س - ص = -١

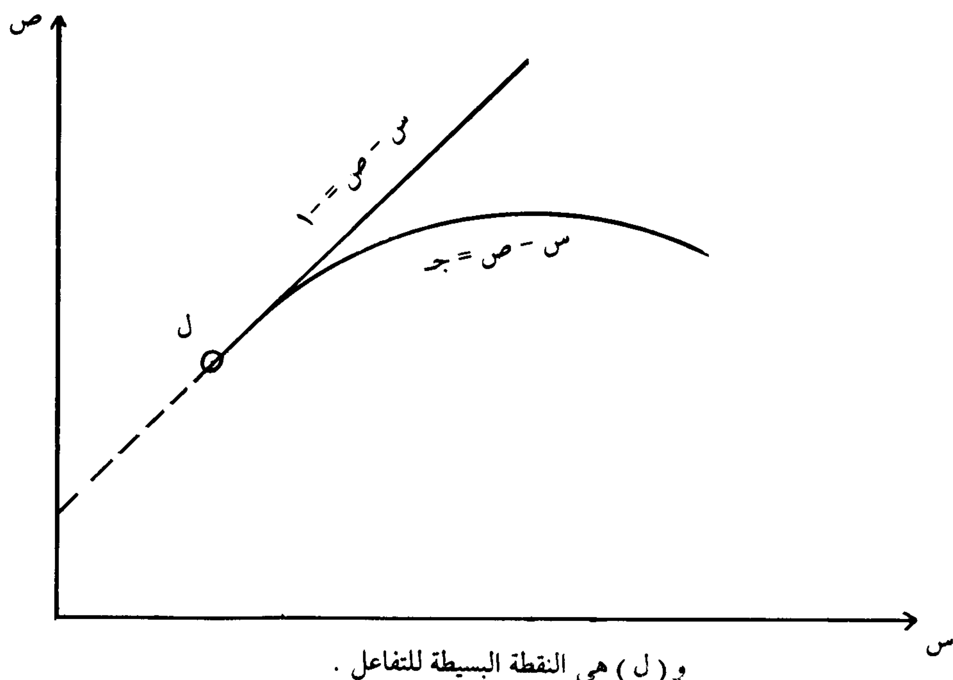
وتسمى هذه المعادلة فى علم التفاضل بالمعادلة الخطية . وتكون المعادلة الدالة فى المسرحية عبارة عن :

س - ص = جـ

(جـ عدد من القيم المتغيرة)

وتسمى هذه المعادلة معادلة تفاضلية عاديـة . وتمثل بدالة على شكل منحنى .

وتأتى دالة التحول النوعى على هذه الصورة :



و (ل) هى النقطة البسيطة للتفاعل .

ويمكن لقاعدة التحول النوعى أن تصـاغ على أكثر من وجه ، ولكن المحصلة الأخيـرة تأتى على هذا النحو :

- تشرع القصيدة فى عمليـة التحول النـوعى حين تنحو نسبة $\frac{\text{النشاط السياقى}}{\text{النشاط الاستبدالى}}$ إلى النمو فى نسق جبرى متدرج ومنتظم له صورة (المتوالية العددية) .

٤ - الفصل الثالث :

مستوى اللغة الشعرية :

ويـدرس الباحث فى هـذا الفصل الأخير مستـوى اللغـة الشعـريـة بـين القصيـدة والمسرحية على النحو الآتى :

١ - اللغة الشعرية بوصفها إيقاعاً :

ويخلص الباحث بعد تحليل دؤوب لعناصر الإيقاع (الوزن ، النبر ، الوقف ، القافية) إلى :

أ - تنحو المسرحية الشعرية منحى أبسط فى تنظيم بنيتها الإيقـاعية ، وإن كـان هذا المنحى أشـد التصـاقـاً بـالتلوين النبـرى . ويثبت الإحصاء أنه :

فى القصيدة : $\frac{\text{رجز}}{\text{متدارك}} \approx ١$

فى المسرحية : $\frac{\text{رجز}}{\text{متدارك}} \approx \frac{١}{٩}$

ب - تنحو القصيـدة الشعـرية منحى أكـثر تركيباً فى تنظيم بنيتها الإيقاعية ؛ وهو منحى يتحـرك بين مستـويين : مستـوى (التلوين النبرى) فى « فعلن » ، ومستوى (إضفـاء حس الامتـدادى عـلى الـدورى) فى « مستفعلن ــ مفاعلن » أى إضفاء النثـرى على الشعرى . وربما عادت أصـول الفكرة التى ينهض بها المستوى الثانى إلى نظرة ت . س . إليوت إلى موسيقى الشعـر من حيث وجوب اقترابها من لغة الحياة اليومية العاديّة التى نستخدمها ونسمعها .

إذن ، فالنواة المهيمنة فى مسرح صلاح عبد الصبـور الشعـرى هى (ـ ـ ـ ٥) وليست الوحد (ـ ٥ ـ ـ ٥)، فى حين تشيع بدرجـه

أقل الوحدة (ـ ٥ ـ ٥) . وتنبع الحيوية الدرامية للإيقاع فى هذه الحالة من الجدل الدائب بين الوحدة والنواة ؛ فالوحدة (ـ ٥ ـ ٥) وحدة مستقرة لا تعانى توتراً ، ولكن النواة (ـ ـ ـ ٥) قلقة لها ـ فيما يقول أبو ديب ـ خصائص تعطيها شخصية مميزة .

ج - يميل (النبر اللغوى) عادة إلى الاتحاد التام بـ (النبر الشعرى) فى القصيدة الصبورية ؛ ولكن لابد أن نلتفت إلى أنه فى دراما عبد الصبور الشعرية يميل الممثل ـ بفعل آليق (التوزيع) و (العرض) ـ إلى تأكيد (النبر اللغوى) فى (فَعْلُنْ ـ فَعِلُنْ) دون (النبر الشعرى) ، فيتخفف الشعر ـ من ثم ـ من طاقته الغنائية إلى أبعد حد ، ناحياً منحى الجانب القصصى السياقى .

د - يكتسب (الوقف المعنوى) فى المسرح الشعرى أهمية خاصة ، ربما تفوق أهمية (الوقف العروضى) . وللوقف بعامة فى الدراما الشعرية دورٌ بادهٌ ، لكون الدراما الشعرية نصاً له بروز سماعى أو أدائى ، على عكس السطر الشعرى فى قصيدة ما ، حيث يوصف بأن له نتوءاً طوبوغرافيا .

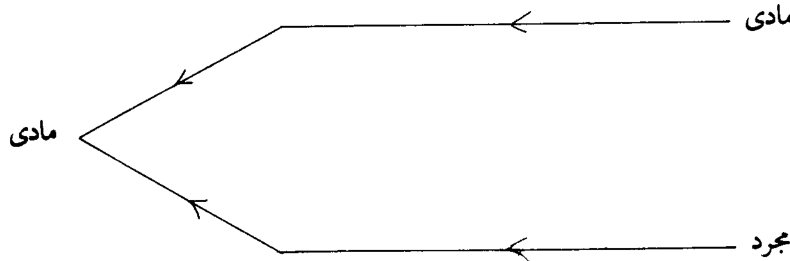
هـ - تلعب القافية فى النص الشعرى الصبورى دوراً ثانوياً فى تشكيل بنية الإيقاع إلا نادراً ، كما أنها تلعب دوراً أكثر ثانوية فى مسرحه الشعرى ، على نحو يشير ـ فى تقدير الباحث ـ إلى محاولة تقليص قوى الانفعال العاطفى فى مقابل إنماء العناصر الدرامية الداخلية فى العمل ؛ تلك العناصر التى تنهض فى صميمها على انضواء الطاقة الانفعالية تحت جناح الطاقة الفكرية والتأملية .

٢ - اللغة الشعرية بوصفها صورة أو مجازاً :

وعلى هذا الصعيد يخلص الباحث من واقع تحليلاته المقارنة إلى :

أ - هيمنة التشبيه بشكل عام على النص التام لصلاح عبد الصبور .

ب - نظام الخيال الذى ينتظم الصورة المهيمنة فى نص عبد الصبور (التشبيه) نظام له هذا الشكل



جـ - شيوع التشبيه البليغ كما لو كان بديلاًعن الاستعارة فى النص الشعرى الصبورى ، قصيدة ومسرحاً .

د - التشبيه أكثر دراميةً من عداه ، لاحتفاظ الطرفين المتفاعلين بكيانهما مستقلين ، مع قيام مسافة بينهما تشغلها أداة التشبيه فى حالة التشبيه العادى .

هـ - شيوع ما يمكن أن يسمى بـ (الصورة التمثيلية) فى النص الصبورى ؛ وهى صورة تنهض فى جوهرها على (الاستدعاء) و (التمثيل) و (العرض) ، ويبرز فيها عنصر الحركة بوصفه عنصراً مهيمناً . ويمكن تقسيمها إلى :

- صورة تمثيلية مستقلة .
- صورة تمثيلية مشتقة .
- صورة تمثيلية مكافئة .

٣ - اللغة الشعرية بوصفها تركيباً نحوياً :

يتساءل الباحث فيم تكمن القوة الشعرية للنحو فى النص الشعرى الصبورى ؟ وإلى أى مدى يتشكل هذا النص بما هو مجاوزة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية ، وذلك على المستوى النحوى ؟

وإجابة عن هذا السؤال يرصد الباحث أهم المظاهر النحوية التى تكتسب قدراً من الشيوع فى النص الصبورى ، ويحاول استخراج دلالاتها ، ثم ربط هذه الدلالات بعضها بالبعض الآخر ، للحصول على نموذج كلى لـ « شعرية النحو » عند « صلاح عبد الصبور » .

ويرى الباحث أن أبرز المظاهر النحوية التى تقوم بدور متميز فى تشكيل أسلوبية النص الصبورى ستة ؛ هى :

١ - الافتتاح بالنداء .
٢ - قصر الممدود فى بعض المواضع .
٣ - شيوع العطف بأنواعه .
٤ - شيوع استخدام الحال .
٥ - شيوع استخدام النعت .
٦ - الميل إلى استخدام ظرف الزمان غير المحدد (حين) فى مواضع كثيرة .

ونحن إذا أمعنّا قليلاً فيما سبق من مظاهر نحويّة ، استطعنا أن نلمح ما يلى :

١ - غلبة حرف النداء (يا) على ما عداه من حروف النداء .
٢ - غلبة حرف العطف (و) على ما عداه من حروف العطف .
٣ - انعدام (مد المقصور) فى مقابل الشيوع النسبى لـ (قصر الممدود) .

والعادة أننا نلجأ فى لغة التواصل اليومية إلى الأساليب الكلامية نفسها تقريباً ، فنبدأ الحديث بـ (يا فلان) ونربط بين وحدات الكلام بحرف العطف (الواو) ، ثم لا نجد غضاضة فى ابتداء حديث ما بالعطف على محذوف ، كما أننا نقصر الممدود دون أن نمد المقصور فنقول (سما) و (ورا) و (هوا) و (فضا) و (بُنا) و (غُنا) و (شِرا) ، وتتخلل كلامنا كله النعوت والأحوال بلا انقطاع تقريباً . ولابد أن يفضى (نموذج المحاكاة) إذن فى أقصى مفاعلاته الوظيفية إلى كسر قواعد النحو المألوفة كسراً لافتاً ، فيستبدل الشاعر بالكلمة الصحيحة فى تركيب الجملة الشعرية الكلمة العامية الشائعة ، فيقول (من) بدلاً عن (منذ) ،

أو يسبق (لا) النافية بواو عطف ، أو يوالى بين فعلين مضارعين دون فصل بينهما . . . إلى غير ذلك .

فإذا انتقلنا من القصيدة إلى الدراما الشعرية لاحظنا احتفاظ النص بثلاثة مظاهر نحوية بارزة هى :

١ - قصر الممدود فى بعض المواضع .
٢ - شيوع استخدام النعت .
٣ - شيوع استخدام الحال .

فى حين يلعب (النداء) و (العطف) دوراً متراوحاً . ولا شك أن آليتى (التوزيع) و (العرض) تتدخلان تدخلاً حاسماً فى صياغة سياق القول الشعرى بوصفه تركيباً نحوياً ، حيث تبرز فى (نص العرض) ثلاثة مظاهر أخرى غالبة هى :

١ - الاستفهام .
٢ - الأمر .
٣ - النهى .

وإذا كان النموذج الدال لـ « شعرية النحو » فى المتن الشعرى الصبورى يكمن فى (محاكاة القول العادى) ، بمعنى أن :

الشعر ← لغة يومية = قصيدة .

فإن شعرية النحو فى الدراما الشعرية الصبورية تنحو نحو تعديل هذا النموذج قليلاً وفقاً لشروطها ، حيث تكون :

الحياة ← لغة شعرية = مسرحية .

فنرى أن اختراق التركيب النحوى العادى يتمثل فى الدرجة الأولى فى :

١ - تقطيع الجملة وتقسيمها بين أكثر من ضمير للمتكلم .
٢ - القطع .
٣ - الحذف .

أى محاكاة الموقف الحوارى العادى ، فبين النموذجين (الشعرى ، والمسرحى الشعرى) توازٍ وتقاطع معاً ؛ ففى القصيدة يسعى الشعر إلى محاكاة القول اليومى البسيط ، وفى المسرحية يسعى القول اليومى البسيط إلى محاكاة الشعر ، فيما يسعى الشعر إلى محاكاته بدرجة ما .

٥ - الخاتمة :

حرص الباحث أخيراً على تفصيل طبيعة منهجه وإجراءاته ، فأكد أن دراسته للنص الصبورى قد نحت منحى يعتد اعتداداً بالغاًبمفهومين هما : مفهوم (الكلية) ، ومفهوم (تعدد المستويات) . ومن الطبيعى ألا ينفصل هذان المفهومان فى أى تحليل نقدى عن بعضهما البعض .

ثم أكد الباحث أنه لم يتردد فى أغلب فصول هذه الدراسة فى أن يستعين فى خطواته الإجرائية التى تُشَكل فى النهاية جسم التحليل بأدوات رياضية ومنطقية وإحصائية ، مادام يهدف إلى احتواء النص ، واستقصائه والإمساك به من زواياه كافة ، ومادام يسعى إلى مستوى طموح من الدقة العلمية ، والتجريد ، والموضوعية ، عسى أن تفتح هذه الوسائل فى حقل التحليل النقدى آفاقاً تدنو فى سطوعها من آفاق العلم الطبيعى . وقد اعترف أنه يقوم بعمل ينطوى على غواية ــ على حد تعبير « آن إينو » ــ وأنه يدمج المفاهيم وإجراءات الاكتشاف من مصادر مختلفة ، ولا يشغل نفسه بالاحتفاظ بالفواصل القديمة بين المعارف والموضوعات .

وقد كانت مقولة (المنطقية الكلية) لتشومسكى هاجساً من هواجسه ؛ إذ حاول أن ينفذ دائماً إلى القوانين الجوهرية التى تحكم البنيات المتداخلة ، وتؤسس علاقاتها ، وأن يصوغ نماذج مستقصية تُمَثِّل كلية الظواهر ، وتكشف عن « ميكانيزمات »حراكهاوعن فاعليتها .

وأشار الباحث فى النهاية إلى أنه لم يدرس « أيديولوجية النص » وإن تطرق إليها بصورة عابرة ، وذلك لاعتبارات منهجية آثر ــ وفقاً لها ــ أن يدرس مستوى آنياً محدداً ، دون أن يلجأ ــ بتعبير « جارودى » ــ إلى « كلية حصرية » .